

## Performing media: mediologia del teatro e proto-transmedialità nel pensiero di Raymond Williams 1952 – 1954\*

Alfonso Amendola\*\*, Vincenzo Del Gaudio\*\*\*<sup>1</sup>  
Università degli Studi di Salerno

This paper intends to address, in an introductory form, the thinking about theater and the drama of the British sociologist Raymond Williams. Williams' work between 1952 and 1954 is based on the attempt to think of theater within the mechanisms of the cultural industry. In particular, Williams tries to read the drama as an intermedial and transmedial form *ante litteram*. Following the evolution of the sociologist's thought it is possible to derive a series of concepts, a toolbox, useful for understanding the theater within the digital mediascapes. These concepts can be linked to some assumptions of theater mediology. Our work intends to sound along and give a first account of these concepts starting from two books: *Drama: From Ibsen to Brecht* and *Drama in Performance*.

**Keywords:** Drama, Performance, intermediality, transmediality, performing media

### Del dramma e del sociale

Nel 1952, un giovane Raymond Williams che l'anno prima, dopo essere stato richiamato dall'esercito britannico, si era rifiutato di partire per la guerra di Corea, pubblica il suo secondo libro dal titolo: *Drama: from Ibsen to Elliot* (Williams 1952). Nel 1954 invece pubblica un altro testo sul *drama* intitolato *Drama in Performance* (Williams 1954). Questi due testi rappresenteranno delle vere e proprie forme aperte su cui Williams ritornerà per tutti gli anni Sessanta, smontandoli e rimontandoli, tagliando e cucendo il suo pensiero sulla forma drammatica intorno ad un unico rovello teorico, cioè quello di inquadrare il dramma all'interno del cambiamento dei consumi culturali determinato dall'avvento di cinema e radio prima e televisione poi. Il primo diventerà *Drama: from Ibsen to Brecht* nel 1964 e il secondo verrà ampliato e ripubblicato nel 1968. In mezzo alla pubblicazione delle seconde edizioni dei due testi il sociologo gallese pubblica il terzo volume di quella che potrebbe essere considerata una trilogia sul teatro *Modern Tragedy* (Williams 1966). Oltre a questi tre testi sempre nel 1954 Williams pubblica insieme a Michel Orrom il testo *Preface to Film* in cui porta ad estreme conseguenze il ragionamento iniziato in *Drama: From Ibsen to Elliot*, l'unico testo tradotto parzialmente in italiano (Williams 2015). Il lavoro

---

\* Articolo proposto il 12/09/2019. Articolo accettato il 20/12/2019

\*\* [alfamendola@unisa.it](mailto:alfamendola@unisa.it)

\*\*\* [delgaudio.vincenzo@gmail.com](mailto:delgaudio.vincenzo@gmail.com)

sul dramma, che proseguirà in forma meno sistematica anche negli anni successivi, si inserisce all'interno del progetto di analisi delle forme della cultura a partire dai mutamenti dei meccanismi di produzione della giovanissima coeva industria culturale. Inoltre gli scritti sul dramma si inseriscono in un fervente dibattito sul tema inaugurato nel 1911 da György Lukács e la sua monumentale opera sul dramma moderno (Lukács 1967, 1967a, 1967b) e che si svilupperà per tutta la prima parte del secolo trovando il suo apice nella pubblicazione nel 1956 della *Teoria del dramma moderno 1880 – 1950* di Peter Szondi (Szondi 1962). La particolarità del lavoro di Williams rispetto al dibattito sociologico e filosofico sul dramma è che esso si caratterizza per la comprensione che il teatro si trova, nell'epoca dell'industrializzazione dell'intrattenimento, non tanto in una posizione antitetica rispetto ai media elettrici, e quindi a dover difendersi da loro (in particolare cinema, radio e successivamente televisione), quanto che le forme drammatiche rientrano in una particolare visione integrata dei media dove esse vengono *rimediate*<sup>2</sup> nel passaggio da un medium ad un altro. Assunto questo che deve essere inserito in una complessa visione della forma drammatica come forma culturale fluida e mobile che non si riferisce esclusivamente alla sfera teatrale tanto meno a quella dell'arte ma anche e soprattutto alla sfera sociale (Denunzio 2015). È utile ricordare da subito l'interesse di Williams per le forme rimediate del dramma non è esclusivamente teorico. Egli sarà anche autore di tre drammi: *Koba* che viene inserito come appendice alla prima edizione di *Modern Tragedy* (scomparirà dalla seconda) e soprattutto *A Letter from the Country* e *Public Enquiry* scritti per BBC television rispettivamente dell'aprile del 1966 e del marzo 1967. Infine lo studio della forma drammatica non si limita ai passaggi di questa da un medium ad un altro ma sfocia, a partire dalla fine degli anni Sessanta, nel tentativo di pensare ad essa all'interno di drammatizzazioni sociali quotidiane cioè di pensare i modelli culturali come azioni drammatiche e di conseguenza come *social acts* (Jones 2006, p. XIII). Nel 1974 Williams comincia ad insegnare all'Università di Cambridge proprio ricoprendo la cattedra di *Drama* e la lezione inaugurale del suo corso pronunciata il 29 Ottobre ha proprio come scopo quello di mostrare come la forma drammatica sia una forma sociale e come tale vada compresa alla luce della drammatizzazione della società intesa come: “the slice of life, once a project of naturalist drama, is now a voluntary, habitual, internal rhythm; the flow of action and acting, of representation and performance, raised to a new convention, that of a basic need” (Williams 1975, p. 13). All'interno del materialismo culturale del sociologo gallese, con la sua solida radice marxista, il concetto di *drama*, e di conseguenza il dispositivo scenico entro cui questo si sviluppa, ha una centralità fondamentale. Il nostro lavoro intende proporre una prima introduzione ai concetti portanti della sociologia del teatro di Williams al fine di mostrare come essa possa essere letta in controluce con alcuni dei concetti propri della mediologia del teatro (Abruzzese, 2017; Amendola, 2006; Amendola e Del Gaudio, 2018; Bay-Cheng, Kattenbelt, Lavender & Nelson 2010; Bay-Cheng, Parker-Starbuck & Saltz 2015; Deriu, 2012, 2013; Dixon, 2007; Giannachi 2004, 2009; Gemini, 2003; Monteverdi, 2011; Pizzo, 2013; Salter, 2010; Scheer & Klich, 2011). Questo lavoro deve essere considerato come una prima messa a fuoco della cassetta degli attrezzi teorica che Williams produce negli anni Cinquanta. Il suo sviluppo è diviso in due parti complementari. Da un lato analizzeremo i concetti cardine che troviamo in

*Drama from Ibsen to Brecht* e dall'altro quelli contenuti in *Drama in Performance*. Anche se la trattazione avviene in forma separata solo per comodità argomentativa, dal nostro punto di vista questi concetti sono in relazione tra loro e disegnano una costellazione aperta e allo stesso tempo coerente.

## **Drama. Ripensare l'immaginazione drammaturgica e la performance tra Ibsen, Eliot e Brecht**

*Drama: from Ibsen to Brecht* si apre con una presa di coscienza del fatto che il teatro ha perso la centralità avuta nei secoli passati come forma spettacolare egemone per la produzione dell'immaginario sociale. Williams si rende conto però che tale crisi non è una crisi del dispositivo scenico *tout court* quanto delle sue forme istituzionali: è il teatro come istituzione ad essere messo in crisi dall'industrializzazione delle forme di consumo legate al tempo libero, in particolare il cinema e la radio e successivamente la televisione:

The crisis of performance, and of the theatre as an institution, itself affected by new means of dramatic performance in the cinema, in radio and in television, has made the continuing problem of dramatic form especially acute. Certain orthodoxies have hardened, and many damaging gaps have appeared and continued to appear. But also, through and within these difficulties, the energy and power of dramatic imagination have continued to create some of the essential consciousness of our world (Williams 1964, p. 11).

Sin dall'incipit del testo Williams espone quella che è la tesi portante del suo pensiero socio-mediologico sul dispositivo scenico. Il cinema e la radio sono a tutti gli effetti delle forme drammatiche e questo impone un ripensamento della forma drammatica in chiave *intermediale*. Inoltre, se il teatro come istituzione e come pratica sociale viene messo in crisi dall'industria culturale questo non significa che esso non ne faccia parte. Non soltanto le forme mediali sono forme drammatiche ma il sociologo gallese chiarisce che al centro di tale comunanza ci sono due elementi: 1) l'immaginazione drammatica e 2) la performance e questi due elementi sono sempre riferiti ad un terzo che mette a fuoco le forme del consumo: 3) la convenzione. Per quanto riguarda l'immaginazione drammatica Williams intende con questo termine l'idea che il teatro condivide con gli altri media la capacità di produrre narrazioni per immagini che possono creare un immaginario sociale condiviso. Significa ancora che, nonostante le differenze strutturali tra il teatro e le altre forme mediali il loro impatto, la loro collisione, proprio perché si basa sulla comunanza dell'immaginazione drammatica, implica una sorta di processo di *rimediazione*. L'immaginazione drammatica tiene unito ciò che è evidentemente separato sul piano tecnologico, essa regge un processo biunivoco di intermediazione<sup>3</sup>. Proprio a questo proposito nell'analizzare il lavoro di Ibsen, Williams mostra come in esso la costruzione dell'azione drammatica sia già cinematografica anche se essa sarà possibile solo con l'avvento del cinema: "What had there been imagined became technically possible only in film. It is, in that full sense, a dramatic poem: the organization of language going beyond any available theatrical action, to create a new kind of dramatic action" (Williams 1964, p. 43). Per spiegare meglio questo concetto qualche pagina più avanti, nell'analisi del lavoro

di Strindberg, il sociologo aggiunge: “More clearly even than Ibsen, Strindberg was creating a kind of dramatic action — a sequence of images in language and visual composition — which became technically possible only in film” (Williams 1964, p. 76). Ibsen e Strindberg, con modalità diverse, pensano ad una azione drammatica fatta di immagini e che si struttura come una composizione visuale le cui caratteristiche di base saranno poi quelle dell’azione drammatica cinematografica.

L’immaginazione drammatica allora regge un concetto di dramma che oggi definiremmo “transmediale” (Frezza 2015, p. 10) che cioè pensa all’azione drammatica come uno spazio di continue rimediazioni e rimodellamenti tra diversi dispositivi mediali.

Se l’intero processo si fermasse sul piano dell’immaginazione drammatica esso non giungerebbe mai veramente sul piano del visibile, piano che è decisivo sia per il teatro che per il cinema. A questo proposito Williams chiama in causa la nozione di *performance*. All’inizio degli anni Cinquanta tale nozione non è ancora connotata come oggi, non è stato ancora pubblicato il testo di John L. Austin *How to do things with the words* (Austin 1962) e che sdoganerà per la prima volta il termine *performativo*. Non è ancora uscito *The presentation of self in everyday life* (Goffman 1959) che utilizzerà il termine su di un piano sociale. Siamo ancora ben lontani dalla formulazione che al termine daranno i *performance studies* che troveranno un loro primo momento di fioritura teorico a partire dalla prima metà degli anni Sessanta (Schechner 2018, Worthen 2010, Shepherd, Wallis 2004, Turner 1986, 1993) e che sfocerà in una vera e propria svolta performativa (Fischer-Lichte 2014). Williams per performance intende:

un gran numero di azioni: differenti modi di parlare, di recitare e di cantare; diverse modalità di movimento, incluso il movimento comune, i gesti di molti tipi e di differenti gradi di formalizzazione e la danza anch’essa con le sue differenti forme, tutte impiegabili da un individuo solo o da un gruppo, così come del resto il parlare, il recitare e il cantare; e ancora, modi della rappresentazione visiva nei vestiti dei performers, nella presentazione della scenografia, nell’uso della luce o delle immagini visive, statiche o in movimento; infine, le modalità del suono, formalizzate nella musica o articolate in tutte le altre possibilità che non riguardano la voce umana (Williams 2015, p. 23).

La performance è quel movimento che si basa sui processi di produzione materiale dell’immaginazione drammatica. La performance è determinata da un’azione già sempre di natura intermediale cioè essa tiene insieme l’azione umana, i processi meccanici di produzione della materialità e gli elementi che la caratterizzano sono di natura sia umana che tecnologica. Inoltre la performance è un’azione sempre *rimediativa* che va dalla rimediazione della letteratura drammatica da parte del teatro alla *rimediazione* di quest’ultimo da parte della radio del cinema e della televisione. Il dramma per Williams si costituisce su un piano *transmediale* ante litteram, perché esso produce le proprie performance a partire da un universo dei media che è integrato, in cui le strutture mediali e le loro logiche di produzione passano da un medium all’altro. Inoltre il pensiero sul dramma del sociologo gallese sembra anticipare l’idea delle performance intermediali (Kattenbelt 2008, Kattenbelt, Chapple 2006, Kattenbelt, Nelson, Bay-Cheng, Lavender 2010) che con i media digitali diventeranno fondamentali per lo studio mediologico del teatro e della performance. Il modello performativo che sembra avere in mente Williams si costituisce intorno all’idea che la collisione tra due dispositivi mediali provochi uno

smottamento, una modifica del funzionamento di entrambi. Infine, proprio perché il materialismo culturale di Williams si iscrive nel tentativo di scandagliare ed interrogare le forme di produzione legate all'industria culturale, Williams pone un accento decisivo sulle forme di fruizione e di consumo della performance e a questo proposito il sociologo utilizza un altro importante concetto, quello della convenzione:

Convention, as we have seen, covers tacit agreement as well as accepted standards. In the actual practice of drama, the convention, in any particular case, is simply the terms upon which author, performers and audience agree to meet, so that the performance may be carried on. Agree to meet, of course, is by no means always a formal or definite process; much more usually, in any art, the consent is largely customary, and often indeed it is virtually unconscious. (Williams 1964, p. 15)

Per convenzione si intende quindi un accordo tacito tra chi produce e chi consuma i prodotti performativi che si basa su di una serie di standard accettati. Per spiegare bene questo processo Williams recupera il significato originario del termine: "A convention was originally a coming together or assembly, from *con* convention, *F*, *con*vention *m*, *L* – assembly, *rw* convenire, *L* – to come together. As such it has been used in English since C16, and is still quite often used in this sense. There is a natural extension of use to mean an agreement, and this has been common in English since C15" (Williams 1976, pp. 43 – 44). La convenzione ha a che fare con un'assemblea che giunge ad un accordo. Quindi le forme di produzione dell'industria culturale si basano su principi convenzionali che non hanno nulla della natura negativa con cui di solito si leggono le standardizzazioni legate all'industria, anzi essi rappresentano una forte spinta innovativa sia sul piano culturale che sociale. La natura della convenzione ha infatti a che fare con un sentire collettivo che produce un rinnovamento culturale e sociale: "a temporal metamorphosis; conventions begin as inherited forms that are challenged by structures of feeling, which then themselves become the new conventions to be challenged in their turn" (Simpson 1995, p.32). Il concetto di performance in riferimento al concetto di convenzione, così come essi vengono elaborati della sociologia della cultura di Williams (Jones 2004) quindi, hanno una forte valenza mediologica e possono essere utilizzati per capire, sul piano archeologico i fondamenti della mediologia del teatro per cui il ruolo anticipatore di Williams rimane fondamentale.

## **E tutto fu "Drama in performance"**

Se in *Drama: from Ibsen to Brecht* Williams formalizza la necessità di un pensiero integrato sui media, un pensiero che tenga insieme, con le dovute differenze, il teatro, il cinema, la radio e la televisione, in *Drama in performance* sembra avere una sorta di atteggiamento media-archeologico atto alla ricostruzione materiale di alcune funzioni del teatro e del dramma che poi diventano centrali per gli altri media e per la *rimediazione* della forma drammatica.

L'attenzione interdisciplinare di Raymond Williams, il suo continuo attraversare il sistema letterario, gli studi culturali, i mass media e, nello spaccato specifico della nostra indagine, la scrittura scenica (Bartolucci 1968, Mango 2003) indicano per lo studioso della

contemporaneità uno straordinario modello proto-transmediale decisamente da scoprire. A partire da *Drama in Performance* il sociologo gallese individua una precisa metodologia spinta ad esplorare la produzione, le convenzioni, la forma e la complessità scenica nei suoi continui riverberi performativi, istituzionali, organizzativi, spaziali, sociali che vanno dal testo teatrale nella sua evoluzione di sceneggiatura cinematografica e nella sua ulteriore piega di drammaturgia televisiva. Per Williams il teatro è potente annuncio di formazione sociale, infatti “Il concetto fondamentale di ‘cultura’ nell’opera di Williams è una pratica di apprendimento che ha luogo nel contesto di un’intera società e il teatro è per lui un caso esemplare – non ultimo per la sua natura pubblica- di come questo apprendimento possa procedere tramite innovazioni nel contenuto e nella forma rappresentativa” (Rustin e Rustin 2005, p. 15). Insomma, Williams coglie il “potenziale” del teatro, la sua vocazione “interdisciplinare”, il suo continuo slancio verso la pluralità degli eventi. E seppur in fase iniziale sottolinea la fatale “dialettica” tra cinema e teatro, infatti nell’analizzare le sostanziali differenze ne individua i punti in comune e di contiguità. Riconoscendo che “Film and television, inherently more open and active forms” (Williams 1954, p. 200). Lo sguardo trasversale di Williams è l’annuncio di una ricerca che nel tempo identificheremo come “analisi delle perfezioni” dove il sociologo, inoltre, ci spinge con rigorosa attenzione ad analizzare i testi più significativi della storia del dramma in una chiave decisamente innovativa. Dovendo sintetizzare gli spazi della sua riflessione possiamo cogliere almeno 8 precisi elementi che andiamo ad elencare:

1. *Il palcoscenico greco.* Straordinaria intuizione di costruzione scenica e prototipo di una innovativa sintesi, uno spazio fisico e dinamicamente performativo dove la dimensione teatrale stabilisce la concreta scansione del senso.

2. *Le compagnie girovaghe e il carro da spettacolo del teatro medievale.* Il dispositivo scenico si ripensa verso un cortocircuito di azione sociale e presenza sul territorio in grado di assorbire modelli differenti e soprattutto rilanciarli in una chiave di continua sintesi ed innovazione. In questa successione di continuo movimento possiamo ripensare in blocco lo spazio, il tempo, l’ascolto, il corpo.

3. *La sala da gioco pubblica elisabettiana.* Ancora un ripensare lo spazio fisico della scena (e quindi della rappresentazione). L’attore non è più “davanti” al pubblico ma è “in mezzo”. Il palcoscenico dentro la platea è totale annuncio di dinamica interattiva e contaminata. Inoltre, come successivamente noterà nella Lunga rivoluzione (1960) il materialismo radicale di Raymond Williams indaga il rapporto tra committenza dei finanziamenti e pubblici (oggi li avremmo identificati come “consumatori”). Da un lato la monarchia e l’aristocrazia, dall’altro il proletariato (il tutto ferocemente osteggiato dai commercianti). Per Williams il contesto sociale (tra produzione e consumo) è la base e la forza del grande teatro elisabettiano e della grande propagazione che nel tempo avrà.

4. *I teatri commerciali della Londra tra Restaurazione e fine del XIX secolo.* È un guardare al sistema produttivo e di fruizione con una meticolosità che ritroveremo nelle ricerche di Williams sui palinsesti televisivi. I temi ci sono tutti: il pubblico, l'intrattenimento, il concetto di industria che cambia radicalmente.

5. *Il palcoscenico naturalistico del Moscow Art Theatre.* Potente invenzione/intuizione di Konstantin Stanislavski e Vladimir Nemirovich-Danchenko di un teatro come spazio di ricerca, una costante narrazione del vero e soprattutto un'attenzione che va ben oltre la parola e guarda al gesto, all'agire, al movimento.

6. *Il dramma sperimentale del XX secolo.* Sono tre gli autori su cui Raymond Williams si sofferma: Thomas Stearns Eliot, Bertolt Brecht e Samuel Beckett. Ed analizza rispettivamente: *The Family Reunion* (Riunione di famiglia, 1939), *Leben des Galilei* (Vita di Galileo, 1938-39) e *En attendant Godot* (Aspettando Godot, 1952) tre testi innovativi dove si ripensa radicalmente la funzione del pubblico (oggi diremmo delle audience) e una modernizzazione dell'azione- Nello specifico per Eliot lo spazio fisico diventa la perfetta dimensione della spiritualità, per Brecht il teatro è continua esplorazione di storia e dialettica, per Beckett il teatro è l'essenziale in una scrittura drammaturgica dominata da "non inizio" e "non finito". Tre modelli di sperimentazione e di radicale ripensamento delle funzioni sceniche e del "gusto del pubblico".

7. *Il cinema contemporaneo.* Autore di riferimento è Ingmar Bergman. Il regista svedese ripensa alle radici il dramma e lo "riscrive" in chiave filmica. Raymond Williams si sofferma in particolare su *Smultronstället* (Il posto delle fragole, 1957) sottolineandone la centralità nell'immaginario contemporaneo e l'abile capacità di ripensare il dramma attraverso l'impianto filmico. Bergman, nella riflessione di Williams, sottolinea il suo passaggio dal teatro al cinema come sintesi di un processo culturale tra scrittura, performance, metodo ed esperienza.

8. *Un'idea di modello del teatro Shakesperiano.* In questo punto il sociologo gallese riflette sui succedanei passaggi tra adattamento cinematografico e riscrittura televisiva dell'opera del bardo. Il teatro di Shakespeare è fonte costante di ispirazione, tra cinema e televisione, e la sua opera è continuo sguardo verso una modernità che ha saputo cogliere il movimento come frutto del tragico.

*Drama in performance* sembra annunciare quella teoria del flusso che troveremo in tanti altri lavori sui media di Williams, dove il sociologo spinge la sua ricerca non tanto sul contenuto ma sull'organizzazione della comunicazione e sulla sua tecnologia. E continua a cercare lo specifico della sua forma culturale in rapporto sempre con le strutture sociali. La progettualità "Proto-transmediale" di Williams legge il teatro come una vera e propria ansia di progressione, dove lo spazio scenico è in continuo sommovimento, in continua relazione con le strutture sociali e sempre dentro i processi comunicativi. Per Williams pensare il teatro, nello sguardo della sua cultura materialista, significa pensarlo oltre lo

statuto estetico, oltre lo specifico teatrale. Un teatro pensato e sondato nelle sue dimensioni produttive, di consumo, di funzione sociale, di dialogo con gli altri media di sintesi di differenti processi. Appunto di proto-transmedialità. Per Williams pensare il teatro significa pensarlo all'interno di una logica di lungimirante struttura sociale. Tutta la ricerca teatrale di Williams propone una serie di "elementi" d'indagine dentro una proiezione di modernità e di indicazione di riferimenti utili per lo studioso dei media del nostro tempo. Il procedere trasversale di Williams tra teatro, cinema e televisione (questo suo continuo rintracciare punti in comune e differenze) è per noi, quindi, uno spazio di solida indagine in grado di attraversare gli studi di mediologia e sociologia del teatro (Abercrombie, Longhurst 1998; Auslander 1999; Schechner 2002; Gemini 2003; Amendola 2006; Bell 2008; Abruzzese 2017; Amendola, Del Gaudio 2018) e di spingerci verso lo studio della cultura transmediale (Bolter 2002, Jenkins 2007; Boccia Artieri 2012; Jenkins, Ford, Green 2013; Kattembelt 2008;). La validità dell'approccio mediologico alle forme della performance e il necessario dialogo con le culture trans-mediali si conferma quando, in epoca digitale, una serie di intuizioni (anche di Williams) troveranno conforto in diversi ambiti:

1. negli sviluppi sociali, economici e culturali che presiedono alla rapidissima affermazione dei processi creativi contemporanei;
2. nella riconfigurazione conflittuale delle relazioni tra media analogici e media digitali;
3. e soprattutto, nelle scelte iper-ibridate di nuovi percorsi di drammaturgia intermediale (Kattembelt 2008) tra teatro, cinema, tv e post-media.

In fine questa nostra ricerca sullo statuto teatrale che prende spunto dalle intuizioni di Raymond Williams continua ad orbitare nel nostro desiderio di riflettere tra la mediologia dello spettacolo e le culture trans-mediali. Il tutto con un ulteriore obiettivo. Quello di voler cominciare a mappare le tecnologie di ibridazione tra parola e corpo in scena, in una ricognizione centrata sulle dinamiche d'interazione fra contenuti, supporti, tecniche di registrazione e corpi live dei performer. Cercando di capire come oggi lo spazio scenico incorpora e rielabora, metaforizzandole, le figure dell'immaginario di altri media. E come il contributo della sociologia è centrale in tutto questo con il desiderio di offrire una possibile risposta alle dinamiche attuali del teatro e alla possibilità di ritrovare nello statuto sociologico uno spazio disciplinare profondamente attento anche al definirsi della sperimentazione scenica nel suo mai interrotto dialogo con le dinamiche sociali. L'obiettivo della sociologia e della mediologia del teatro deve essere quella di saper cogliere una panoramica sempre più esaustiva (e al passo con i tempi) circa il rapporto tra narrazioni della scena, forme sociali e tecnologie contemporanee. Le scienze sociali legate allo spazio scenico devono saper costruire una quanto più completa cartografia dell'esistente ed essere in grado, anche, di sviluppare una metodologia d'indagine in grado di fondere assieme sia gli assi teorici della comunicazione e sia quelli della culturologia in generale.



Riuscendo in tal modo a indagare ed interagire verso pratiche legate alle “tradizioni” espressive dentro i nuovi dispositivi mediali. Il tutto inglobato dalle pratiche dei new media e degli orizzonti innovativi, oggi, rappresentati dalla Rete.

## Una prospettiva teorica

Ovviamente, essendo questo un lavoro introduttivo atto a dare al lettore una prima panoramica dei concetti contenuti in testi mai pubblicati in Italia e talvolta di difficile reperibilità, queste non sono conclusioni, ma un punto di partenza di un percorso di ricerca fecondo sulle tracce di una solida tradizione socio-mediologica del teatro. Tale ricerca non solo vuole mostrare l'attualità di Williams per lo studio delle performance in relazione alle culture digitali quanto il fatto che esse abbiano un valore decisivo per la comprensione delle logiche culturali e sociali. A nostro avviso è giusto chiudere questo lavoro annunciando quella che sarà l'evoluzione del concetto di *performace* e di *drama* nel pensiero di Williams. Nella già citata lezione inaugurale del corso di *Drama* a Cambridge, anche essa inedita in Italia e al centro, come gli altri testi degli anni Cinquanta e Sessanta, di un progetto di traduzione parte dei due autori, il sociologo gallese precisa:

Drama is a special kind of use of quite general processes of presentation, representation, signification. The raised place of power was built historically before the raised place of the stage. The presentation of power in hierarchical groupings, in the moving emphases of procession, preceded the now comparable modes of a represented dramatic state (Williams 1975, p. 10).

Cioè lo studio della performance e del drama è uno spazio entro cui indagare non soltanto “le aree oscure della società” (Williams 1975, p.9) ma soprattutto i processi di potere che sono sempre processi di **presentazione, rappresentazione e significazione**. Questo vuole dire che lo studio della performance e del *drama* ha sempre una valenza culturale, sociale e politica perché i processi di potere sono profondamente drammatici. A questo proposito, ancora una volta, Williams sembra andare verso la direzione di uno studio integrato dei media che tenga presente che i processi di rappresentazione e significazione sociale si basano su una profonda drammatizzazione del quotidiano. Nonostante l'enorme interesse per il *drama* questo è l'unico riferimento di Williams all'idea di una teoria drammaturgica della società quasi come se quel momento resti soltanto una visione, un annuncio. Ci sembra importante allora questa piccola lezione, questo momento quasi auratico, in cui il sociologo britannico ragiona su una sorta di drammaturgia del potere che è sempre anche potere della drammaturgia: uno spazio in cui il *drama*, come forma speciale dei processi sociali, modella e rinnova anche la vita quotidiana delle società moderne. Punto quest'ultimo che è già presente in maniera meno esplicita, ma già forte e progettuale nei testi degli anni Cinquanta. In questi testi società, *drama*, *performace* e *media* producono una sorta di sistema di contrappesi il cui sbilanciamento comporta una produzione di nuovi modelli di presentazione, rappresentazione e significazione, ovvero nuovi modelli culturali e sociali.

## Note biografica

Alfonso Amendola è professore di Sociologia dei processi culturali e Internet Studies presso l'Università degli Studi di Salerno. Redattore delle riviste internazionali: "Funes. Journal of Narrative and Social Sciences"; "Shift. International Journal of Philosophical Studies"; "Scenario. Visual Culture Studies"; "Im@go. Journal of the Social Imaginary". Per le Edizioni Rogas dirige la collana di scienze sociali "La sensibilità vitale". È opinionista del quotidiano "Il Mattino" e collabora con il mensile "Mondoperaio". Le sue ricerche si muovono lungo i crinali della contemporaneità tra culture d'avanguardia, consumi di massa e innovazione digitale. Ha pubblicato diverse curatele, monografie ed è autore di numerosi saggi scientifici.

Vincenzo Del Gaudio lavora al centro studi Media Culture Società del Dipartimento di Studi Politici e Sociali dell'Università degli Studi di Salerno. È membro dell'intermediality working group dell'International Federation of Theatre Research. Codirige la collana "I Pescatori di Perle" per l'editore Meltemi insieme a Gino Frezza e ad Alfonso Amendola. Si occupa di Sociologia e Mediologia del teatro. Ha curato con Alfonso Amendola gli scritti teatrali di Alberto Abruzzese *Il dispositivo segreto* (2017). Ha pubblicato diversi saggi in volumi e riviste su teatro e media digitali con particolare riferimento alle logiche della rimediazione.

## Bibliografia

- Abercrombie, N., Longhurst B. (1998). *Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination*. London: Sage.
- Abruzzese, A. (2017). *Il dispositivo segreto. La scena tra sperimentazione e consumi di massa. Scritti teatrali 1975-1980*. A cura di Amendola, A., Del Gaudio, V. Milano: Meltemi.
- Amendola, A. (2006). *Frammenti d'immagine. Scene, schermi, video per una sociologia della sperimentazione*. Napoli: Liguori.
- Amendola, A., Del Gaudio, V. (2018). *Teatro e immaginari digitali. Saggi di mediologia dello spettacolo multimediale*. Milano-Salerno: Gechi.
- Auslander, P. (1999). *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London-New York: Routledge.
- Bartolucci, G. (1968). *La scrittura scenica*. Firenze: Lerici.
- Austen, J. (1962). *How to do things with words*. New York: Oxford University Press.
- Bay-Cheng, S., Parker-Starbuck, J., Saltz, D. (a cura di). (2015). *Performance and media: Taxonomies for a changing field*. Ann Arbor: University of Michigan.
- Bay-Cheng, S., Kattenbelt, C., Lavender, A., Nelson, R. (a cura di). (2010). *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam: Amsterdam University press.

- Bell, E. (2008). *Theories of Performance*. London: Routledge.
- Boccia Artieri, G. (2012). *Stati di connessione: Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) network society*. Milano: Franco Angeli.
- Bolter, J., Grusin, R. (2002). *Remediation: competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano: Guerini e associati.
- Del Gaudio, V. (2020). *Theatron. Verso una socio-mediologia del teatro e della performance*. In corso di pubblicazione.
- Denunzio, F. (2015). *Il dramma come azione sociale*. In Williams, R. *Il dottor Caligari a Cambridge*. Verona: OmbreCorte.
- Deriu, F. (2012). *Performático. Teoria delle arti dinamiche*. Roma: Bulzoni.
- Deriu, F. (2013). *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*. Firenze: Le lettere.
- Dixon, S. (2007). *Digital performance*. Cambridge: MIT press.
- Frezza, G. (2015). *Raymond Williams: cinema, media, società*. In Williams, R. *Il dottor Caligari a Cambridge*. Verona: OmbreCorte.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Estetica del performativo*, Roma, Carocci.
- Gemini, L. (2003). *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*. Milano: FrancoAngeli.
- Giannachi, G. (2004). *Virtual theatres. An introduction*. London-New York: Routledge
- Giannachi, G. (2007). *The Politics of New Media Theatre*. London-New York: Routledge.
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*, Edinburgh: University of Edinburgh Social Sciences Research Centre.
- Inglis, F. (1995). *Raymond Williams*. London & New York: Routledge.
- Kattenbelt, C. (2008) "Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships". *Cultura, Lenguaje y Representación/Culture, Language and Representation* 5, 19-29.
- Kattenbelt, C. & Chapple, F. (a cura di). (2006). *Intermediality theatre and performance*. Amsterdam – New York: Rodopi.
- Klich, R., Scheer, E. (2011). *Multimedia Performance*. London: Palgrave Macmillan.
- Jenkins, H. (2007). *Cultura convergente*. Milano: Apogeo.
- Jenkins, H., Ford, S., Green, J. (2013). *Spreadable media: I media tra condivisione, circolazione, partecipazione*. Sant'Arcangelo di Romagna: Maggioli.
- Jones, P. (2004). *Raymond Williams's Sociology of Culture. A Critical Reconstruction*. London & New York: Palgrave McMillan.
- Lukács, G. (1967). *Il drama modern*. Milano: Sugarco.
- Lukács, G. (1967a). *Il dramma moderno. La genesi della tragedia borghese da Lessing a Ibsen*. Milano: Sugarco.
- Lukács, G. (1967b). *Il dramma moderno dal Naturalismo a Hofmannsthal*. Milano: Sugarco.
- Monteverdi, A.M. (2011). *Nuovi media nuovo teatro*. Milano: Franco Angeli.
- Mango, L. (2003). *La scrittura scenica*. Roma: Bulzoni.
- Parikka, J. (2011). *What is Media Archaeology?*. Cambridge: Polity press.

- Pizzo, A. (2013). *Neodrammatico digitale: Scena multimediale e racconto interattivo*. Torino: Accademia University press.
- Reilly, K. (a cura di). (2013). *Theatre, Performance and Analogue Technology. Historical Interfaces and Intermedialities*. London: Palgrave MacMillan.
- Rustin, Ma., Rustin, Mi. (2005). *Passioni in scena. Teatro, psicoanalisi e società*. Milano: Bruno Mondadori.
- Salter, C. (2010). *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*. Cambridge: MIT press.
- Schechner, R. (2018). *Performance Studies. Un'introduzione*. Roma: cue press.
- Simpson, D. (1995). *Raymond Williams: Feeling for Structures, Voicing "History"*. In Prendergast, C. *Cultural Materialism On Raymond Williams*, Minneapolis: Minnesota University Press. pp. 29 -50.
- Shepherd, S. Wallis, M. (2004). *Drama/Theatre/Performance*. London & New York: Routledge.
- Szondi, P. (1962). *Teoria del dramma moderno 1880 – 1950*. Torino: Einaudi.
- Turner, V. (1986). *Dal rito al teatro*. Bologna: Il Mulino.
- Turner, V. (1992). *Antropologia della performance*, Bologna: Il Mulino.
- Wallace, J., Jones, R., Nield, S. (a cura di). (1997). *Raymond Williams Now Knowledge, Limits and the Future*. London: Palgrave MacMillan.
- Williams, R. (1952). *Drama from Ibsen to Eliot*, London: Chatto and Windus.
- Williams, R. (1954). *Drama in performance*. London: Chatto and Windus.
- Williams, R., Orrom, M. (1954). *Preface to Film*. Preface to film. London: Film Drama Limited.
- Williams, R. (1960). *The Long Revolution*. London: Chatto and Windus.
- Williams, R. (1964). *Drama: From Ibsen to Brecht*. London: Chatto and Windus.
- Williams, R. (1966). *Modern tragedy*. London: Chatto and Windus.
- Williams, R. (1968). *Drama in performance*. London: Chatto and Windus.
- Williams, R. (1975). *Drama in dramatised society*. London & New York & Melbourne: Cambridge University press.
- Williams, R. (1976). *Keywords a vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press.
- Williams, R. (2015). *Il dottor Caligari a Cambridge*. A cura di Denunzio, F. Verona: Ombre Corte.
- Worthen, W. B. (2010). *Drama Between Poetry And Performance*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Wynants, N. (a cura di). (2019). *Media Archaeology and Intermedial Performance. Deep Time of the Theatre*, London: Palgrave MacMillan.

<sup>1</sup> Questo lavoro è stato concepito da discussioni serrate tra entrambi gli autori. Esso è la prima tappa di un progetto più ampio che prevedere la traduzione in italiano dei testi di Williams sul teatro che annunciano lo snodo teorico tra teatro, sociologia e mediologia. I paragrafi 1 e 2 sono stati scritti da Vincenzo del Gaudio, i paragrafi 3 e 4 da Alfonso Amendola.

---

<sup>2</sup> Chiaramente il concetto di rimediazione, così come quelli di intermedialità e transmedialità che utilizziamo per mettere in luce il valore fondativo del lavoro di Williams si riferiscono a studi recenti in particolare legati ai media digitali: Per quanto riguarda il concetto di intermedialità è fondamentale per questo studio l'apporto dato dal mediologo olandese Chiel Kattenbelt che vede nell'intermedialità un processo di collisione tra due forme medialità che nell'impatto cambiano entrambe (Kattenbelt 2008) e che producono vere e proprie Performance Intermediali. Sul piano della rimediazione è fondamentale l'apporto dei mediologi americani Richard Grusin e Jay Bolter che definiscono la rimediazione come la rappresentazione di una forma mediale in un'altra (Bolter, Grusin 2002) questo per il teatro ha funzioni specifiche (Del Gaudio 2020). Per ciò che concerne la transmedialità essa si sviluppa da un lato intorno al concetto di transmedia storytelling (Jenkins 2007) e dall'altro intorno al concetto di produzione di un universo narrativo. È chiaro che questi concetti sono stati pensati all'interno delle logiche legate ai media digitali ma essi possono essere utili per comprendere il valore seminale della riflessione del sociologo gallese.

<sup>3</sup> Due anni dopo nel saggio *Film e tradizione drammatica* contenuto nel testo *Preface to film Williams*, con un atteggiamento mediarcheologico ante litteram anche e soprattutto per gli studi teatrali e performativi (Parikka 2011, Reilly 2013, Wynants 2019) chiarisce che anche sul piano tecnologico il teatro e il cinema vivono tutt'altro che un frattura. Non esiste un vero e proprio salto tecnologico tra teatro e cinema ma alcune forme spettacolari del teatro di fine Ottocento aprono la strada anche sul piano tecnologico al cinema (Williams 2015, Frezza 2015).